

Yıl: 1955

M. ZEKİ ORAL
KİTAPLIĞI

Cilt : IV, Sayı: I-II

İLÂHİYAT FAKÜLTESİ DERGİSİ

ANKARA ÜNİVERSİTESİ İLÂHİYAT FAKÜLTESİ TARAFINDAN
ÜÇ AYDA BİR ÇIKARILIR

I-II

A. Ü. İLÂHİYAT FAKÜLTESİ KİTAPLIĞI
Ayniyat No.
Yer No. 5840/4

1955

Bu eser
MEHMET ZEKİ ORAL'ın
A. Ü. İlahiyat Fakültesine
armağanıdır

TÜRK TARİH KURUMU BASIMEVİ—ANKARA

1 9 5 5

İ Ç İ N D E K İ L E R

ÇAMLİBEL, FARUK NÂFİZ : <i>Hamd-ü Senu</i> (Şiir)	
AT-TANCİ, Prof. Muhammed b. Tâvîr : <i>Abû Mansûr al-Mâturîdî</i>	1
ANSAY, Ord. Prof. SABRİ ŞAKİR : <i>İslâm hukukunda Kâsânî'ye göre bulunmuş çocuk</i>	13
SCHİMMEL, Prof. A. : <i>Roma'daki beynelmilel din bilginleri kongresi</i>	16
TURAN, Prof. OSMAN : <i>Selçuklularda faizle para ikrazı münasebetiyle zoraki bir tenkid</i>	23
ÜÇYİĞİT, EKREM : <i>Ortaçağ İslâm medeniyetinin Avrupa medeniyeti üzerinde tesirleri..</i>	31
BİRAND, Doçent Dr. KÂMURAN : <i>İnsanlığın aydınlanması ve hürriyet üzerine</i>	46
BERK, NURULLAH : <i>İslâm yazısında plâstik ve ifade (Fransızcası ile)</i>	49/53
HEJLER, Prof. Dr. FRIEDRICH : <i>Mistisizmde Tanrı mefhumu</i>	58
ÜÇOK, BAHRIYE : <i>Hamitoğulları beyliği</i>	73
ÜLKEN, Prof. HİLMİ ZİYA : <i>İbn Sina'nın din felsefesi</i>	81
BİBLİYOGRAFYA :	
H. A. R, Gibb. <i>Mohammedanism</i> (Yaşar Kutluay)	95
Hilmi Ziya Ülken, <i>İslâm düşüncesine giriş</i> (Prof. B. Z. Egemen) .	98
Dr. Abdülkadir Karahan, <i>Kırk hadis</i> (Nihad Çetin) ..	100

İSLÂM YAZISINDA PLASTİK VE İFADE ¹

Nurullah BERK

İslâm yazısını ele alan ve derinlemesine inceleyen doğuda ve batıda pek az eser vardır. Bu sanat, genel olarak, Doğu sanat tarihinin bir kolu bilinmiş, plâstik ve ifade hassaları üzerinde hiç durulmamıştır. Batılılar, İslâm yazısının doğuşunu ve köklerini bilmekle beraber, gelişmesi, stilleri, fikri ve metafiziği hakkında bilgisizdirler. Bu sanat, Doğuda, Hiyeroglif yahut Sümer yazıları gibi arkeolojik bir bilim kolu telâkki edilmektedir.

Halbuki, insanlar arasında yakınlaşma ve anlaşma vasıtası olan İslâm yazısı, tarih boyunca kaydettiği canlılığı ve hayat kudretini bugün de muhafaza ediyor. O, İslâm kültürünün sembolüdür.

Otuz yıldan beri Latin alfabesini kullanan Türkiye, güzel yazı zevkini kaybetmek yolundadır. Çünkü bu yazıyı, sanat plânında da olsa, tatmak için onu okuyabilmek, anlamını kavramak gerekir. Şekil ve muhteva İslâm yazısında ayrılmaz bir bütündür.

Bu böyle olmakla beraber, yazı geleneklerini devam ettiren hattatlar Türkiye'de yetişmekte olduğu gibi, yazı meraklıları bugün de pek çoktur. Yazının otuz yıldır ortadan kalkması, resim sanatının bir o kadar zamandan beri Türk sosyal hayatına girmiş olmasıyla beraber, yazı meraklılarının resim koleksiyoncularından fazla olduğu muhakkaktır.

İslâm yazısını, plâstik hassalarını incelemek üzere ele aldığımız zaman ilk yazma kitaplarının Kûfi üslûbunu düşünmek gerekir. Akat yazılarını hatırlatan bu dik, sert, köşeli yazı tarzı, yüzyıllar boyunca, değişe değişe çeşitli tarzlara ve kollara ayrılmıştır. Yazı üslûbları yirmiden fazladır. Batılılar resim ekollerini, tarzlarını bir görüşte nasıl ayırd edebiliyorlarsa, kültürlü Doğulu da bir yazının tarzını, ekolünü, hatta üstadını seçebilir.

İslâm topluluğunda yazının tuttuğu yer, resim sanatının Hristiyan topluluğundaki yeri kadar büyüktür. Hatta bir bakıma, Doğuda yazının toplumdaki rolü, resim sanatının Avrupa medeniyeti içindeki rolünden daha da önemli olmuştur. Yazı, Tanrı fikrinin sembolü, bu fikrin başlıca yayılma vasıtasıdır. Hürafe, Hazreti Muhammed'in Tanrının sözünü yazı yoluyla zaptettiğini söyler. İslâm yazısı, Batı resminin taklit ve tasvir yollarına sapsadığından, o resimden çok fazla din ile kaynaşmış, hem sanat, hem de bir nevi "dogm" olmuştur.

Yazı yalnız din ve fikri yaymakla kalmamış, bir süs ve plâstik ifade elemanı olarak çok yere girmiştir: Elbiseler üzerine işlenmiş, çinilere dökülmüş, mezar taşlarına kazılmış, tabutlara örtü olmuş, âbidelerin cephelerinde biçim yardımcısı olarak, büyük yer almıştır. Yazı şiirle kaynaşarak, Kâbe'ye "ta'lik" edilmiştir.

İslâm yazısı, yazma kitapların içine gizlenen minyatürden çok fazla, dıvara asılan bağımsız bir "tablo" oldu. Müslüman onu seyrederken, freski, yağlı boya tabloyu seyreden Hristiyanın zevkini tattı. Bu zevk, yazının anlamı, muhtevasından çok fazla, biçimi, ritmi, üslûbundan doğuyordu.

İslâm yazılarının, üstünkörü de olsa seyrinden kolayca çıkaracağımız hüküm

¹ Paris ve Romada verilen bu konferanstan seçilmiş parçalar. 1955

ancak şu olabilir: genel olarak, taklid ve tasvirten uzak olduğu için “mücerret” bilinen bu sanat, gerçekte, beşeri ifadeli, batılıların “figüratif” dedikleri bir sanattır. “Mücerret-Abstrait” nin ifadelendirdiği anlamı kabul edersek İslâm yazısını bu kelimenin çerçevesine sokmak imkânsız görünüyor. Çünkü “mücerret” başlıbaşına, hiç bir şeyi ne taklit, ne tasvir eder, nede hatırlatır, “telkin” eder. “Mücerret” in tabiatta eşi ve benzeri yoktur. Eğer “mücerret” bir biçim, bir çizgi, seyredende hatıralar, fikirler ve benzerlikler uyandırıyor ise bu, o seyircinin hayal kuvvetine ve kültürel reflekslerine bağlı bir olaydır. Seyirci, tabiatta eşi olmıyan biçimlerde, hayal mekanizmasını harekete getiren ideal bir alan bulmuştur.

İslâm yazısı ise, onu her türlü “mücerret” likten sıyrın Tanrısal kökünden başka, çizgi ve biçim yoluyla doğrudan doğruya ifadelendiren, anlamlandıran, eski deyimle “tefsir” eden bir sanattır. Yazı sanatının çeşitli üsluplarında mistisizmi, ruh sükûnetini, hareket ve neşeyi, bir bakıma da korkuyu, dehşeti sezmek mümkündür.

Bu yüzden, İslâm yazısını bir “abstaction” olarak ele almak mümkün görünmüyor.

Bizce pek önemli olan bu noktayı daha da aydınlatmak için, yazı sanatıyla İslâm minyatürünü kıyaslamak faydalı olur.

İslâm deseni binlerce motiflik bir zenginlikte dir. Tabiatı cennet haline sokmuş, çizginin ve rengin en göz okşayıcı tertiplerine, terkiplerine varabilmiştir. Üst adları, hele teknik ve zanaat alanında, Batı sanatının en büyük desenci ve renkleriyle boy ölçüşebilecek kudrettedir. Bu böyle olmakla beraber İslâm resim sanatının “gayri-beşeri” olduğu söylenebilir. İki ölçü, yani en ve boy ölçüleri içinde yetinen bu sath sanatı, kaygısız, tasasız, ıztıraptan çekinen, hatta korkan bir sanattır. Çizgileri ve renkleri ölümsüz bir sevinç ve saadet içindedir. Ele aldığı konu ne olursa olsun, resimlendirdiği kişiler yaşamaz da, sanki bir nevi pandomima oynar. Hele, hayat fikrini uyandırmaktan, hatırlatmaktan çok uzaktır.

Uyandırması İslâm metafiziğine aykırı bir hareket olur. Resim yoluyla taklit ve tasvir hakkında Kur’an pek bir şey demiyor ama tefsirciler bu bakımdan pek kesin. “Resim yapmak günahdır, kıyamet gününde ressam cezalandırılacaktır” diyen hadisler pek çok. İbn Abbas’ın, “Peki, hayvan resimleri de mi yapamayacağım?” diye soran İranlı ressama cevabı meşhurdur: “Yaparsın, ama canlı görünmesinler diye kafalarını keser, bedenlerini mümkün merteye çiçeğe benzetirsin”.

Minyatürde yalnız hayvanlar değil, dünya çiçek halindedir. Bu saadet bağçesi, çizgileri, renkleri, biçimleri ve tatlı duygular âlemile kendine yetmekte, başka hiç bir kaygıya, soruya, endişeli duyguya kendini kaptırmamaktadır.

Buna karşılık, İslâm yazısı, Tanrı karşısında insan duygusunun tercümanıdır. Yazı, sıkıca, doğma bağlıdır, hatta bir bakıma, dogmun kendisidir. İnsan ruhunu serbestçe ifadelendirir, çünkü kullandığı şekiller taklid etmiyen, “telkin” eden şekillerdir. Ve yazıda bu telkin kuvveti son derecesini bulmuştur. Elli yılın modern sanatı bize şu gerçeği öğretmiştir ki, çizgi yoluyla bir şeyi telkin için onu realist bir şekilde tekrarlamak gerekmez. Doğu yazı üstadlarının kullandıkları çeşitli üsluplarının ifade imkânları seyircide türlü duygular uyandırabilecek zenginlikte dir. İslâm “Elifba” sının mücerret işaretleri, hattat için, geniş bir “şekil repertuarı”dır.

Öte yandan, minyatürün bir toplu çalışma, bir “ekip” işi olduğunu da hatırlamak gerek. Arap, Acem ve Türk minyatürü, üstadları tarafından imzalanmış orijinal eserler olmakla beraber, bunların kollektif çalışma neticesi olduğunu da biliyoruz. Kompozisyonların manzara kısmı ile figür kısmı ayrı ellerden çıkar, hatta deseni çi-

zenle rengi vuran ustalar başka olurdu. Minyatür sanatının kollektif bir sanat olduğunu gösteren başka bir özelliği de, İran atölyelerinin, insan yüzlerini çizmek için 12 ile 15 yaş arasındaki gençleri kullanmasıdır. Gözleri çok kuvvetli olan bu küçük minyatürçüler, pertesiz kullanan yaşlı sanatkârlardan daha ustalikle kompozisyonlardaki ufacık insan yüzlerini çizer ve boyarlarmış. Aynı eser üstünde rahat rahat çalışabilen bu çeşitli eller minyatürün süs karakterini olduğu kadar şahsiyetsizliğini de açığa vurur. Minyatürlerin çokluk imzasız oldukları ayrıca kaydedilecek bir noktadır.

Ölçülerinin çizdiği sınırı aşmamakla beraber, yazı sanatının, hattatın kişiliğine bağlı olduğunu görüyoruz. Yazan el, tek eldir ve bundan dolayı, yazma kitapların hemen hepsi hattatın imzasını taşır.

Yazı ve minyatür sanatlarını organik yapı ve ruhları bakımından böylece karşılaştırdıktan sonra, yazının, Doğu dünyasının en olgun, ifade imkânları bakımından en tesirli bir sanat kolu olduğu neticesine varabiliriz. Yazı sanatının bu harikulade olgunluğunu, plâstik ve beşeri zenginliğini, din kayıtlarının kesinliğinde aramak yanlış olmaz: tasvir ve taklit yasakları karşısında çalışması son derece daralan Doğulu sanatkâr, hasretini çektiği derin ve dramatik sanat vasıtasını yazıda bulmuş ve hızını, cevherini, benliğini ona vermiştir. Mademki hadisler yoluyla kurulu gelenekler insanı resimle canlandırma yaşasını koymuşlar, beşeri sevinç ve acıları, korku ve soruları tasvirlemeyi günah saymışlar, o halde İslâm sanatkârı, kafasını ve ruhunu harflere verecek ve bunlara, çeşitli üsluplar, çizgi ve form istifleri yolile, resime aşılayamadığı beşerîliği katacaktır. Gerçekten de, en güzel yazıları minyatürlerle kıyasladığımız zaman, ifade, canlılık ve ruh bakımından resimlerde bulunmayan bir içlilik, bir anlam ve ruh zenginliğinin yazılarda yaşadığını görüyoruz. Burada, iki sanat arasında, bugüne kadar gereği derece üstünde durulmamış bir "inversion", terse dönüş kaydediyoruz: yazı, Batılı anlamda bir beşeri ifade, resimse bir süs oyunu, dekoratif bir sanat kolu oluyor. Massignon'un dediği gibi, minyatürün insanları, iplerinin ucu Tanrıda birer cansız kukladan ibarettir. Buna karşılık yazı, ilk bakışta mücerret çizgi kombinezonlarından yapılabir sanat tesirini vermekle beraber, minyatürde bulamadığımız bir muhteva zenginliğine, bir yaşama ve yaşatma imkânına sahip görünüyor.

Yazı sanatının özelliklerini bir az inceleyelim. Her şeyden evvel şunu kaydetmek gerek ki, bu sanatı adamakıllı kavramak ve sevmek için tıpkı Batı sanatında olduğu gibi Arap harflerini okuyabilmek ve yazının üsluplarını, çeşitlerinin, istif ve ahenk kanun ve geleneklerini bilmek lâzımdır. Paul Valery'nin sözünce, sanatın yarısı, belki de yarıdan fazlası "zanaat" dır. İslâm yazısının teknik mekanizmasını bilmeden, şekille muhtevanın kaynaşıp birleşmesini takdir edemeden zevkine varmanın mümkün olamayacağı açıktır. Arap harflerine birer "signe", işaret diyebiliriz. Her biri birer plâstik bütün olan çivi yazıları, hiyeroglifler, Çin yazıları gibi Arap alfabesinin harfleri de, çeşitli üsluplarının kanun ve nizamları içinde, şaşmaz ahenk ve düzenlik sistemlerine bağlıdır. Boş ve dolular, düz ve eğriler, kıvrımlar, spiraller, sâkin ve hareketli parçalar -yazı sanatının kendine has terimlerini bile bile saymıyoruz-, ferah veya tıksız istif tarzları, bütün bunlar kesin, matematik ölçülere bağlıdır. Yazı, sanki plâstik bir teoremdir. Ama bu teorem, aynı zamanda, çizginin "müzikal" ruhunu da açığa vurur. O derece ki, bir bestekâr, yahut bir müzikolog, bazı yazıların nota ile karşılığını bulabilir. Karahisarî'nin kağıttan el kaldırmadan ritmini döktüğü bir besmele, bir "müzikal cümle" kadar sesli ve ahenklidir diyebiliriz.

Bir bakıma, yazı sanatı, elindeki elemanlar yönünden, ne kadar da fakir. Elemanlar demek yanlış olur, çünkü tek vasıtası, beyaz üstüne siyah, çizgiden ibaret.

Bazı hattatların kullandıkları fonları, yıldızları renk sayamayız. Kabartma yazılar da, harfe kitle bütünlüğü vermekle beraber, gene çizginin sınırı içinde kalmaktadır. Yapmacık da olsa resime derinlik duygusunu katabilen minyatürçünün perspektif vasıtasından bile mahrum olan hattat, en ve boy olarak iki kıymet üzerinde çalışmak zorundadır. Ama elindeki tek vasıta olan çizgi ile hattat, kitle bütünlüğü tesirile beraber, derinlik duygusunu da uyandıracak ustalıktadır. Denebilirki yazının plânları, uzak ve yakın nokta ve parçaları var.

Yazı "mücerret" değildir dedik. Ona figüratif diyebiliriz. Taklid etmiyen, tabiatla uzaktan da olsa benzerliği bulunmayan bir sanatın "figüratif" olabilmesi paradoks görünebilir. Çağımız bu anlamlarla çok oynuyor. Bugün hayli geçen teorilerden biri, temsil ve taklidin figürasyon ruhuna zıt bulunduğu iddiasıdır. Çünkü tabiata sıkı sıkıya bağlı bir taklid veya temsil sistemi, dış dünyaya sadakatinden dolayı, hayal alanını seyirciye kapatmadadır. Seyirci temsil edilen şeyden öteye gidemez. Bu bakımdan, taklit ve temsil bir tekrarlama ve tekrarlatma dünyası içinde sıkışmış oluyor. Buna karşılık "non-figüratif" ve "mücerret" şekiller, hayalin dileğince benzerlikler, "équivalence"lar aratma kolaylığı bakımından, taklit ve temsil sisteminden daha fazla, ama en geniş ve yüksek anlamında, "figuration" ruhuna yaklaşmış bulunuyor. Her teori gibi bunun da doğru ve yanlış noktaları olabilirse de, yazı dünyasına girince bu düşünüşe katılmamak zor görünüyor.

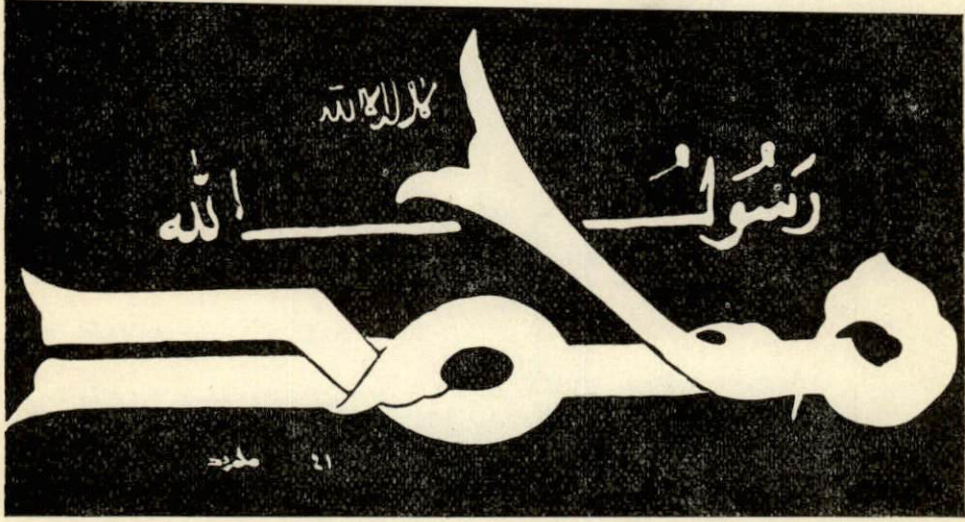
Biz modern ressamı son derece ilgilendiren bir yazı tarzı da "tasvir-yazı"lardır. Bu alanda hiç etüt yürütülmedi denebilir. Bu çeşit yazılara, kelime oyunu yapmadan figüratif yazılar diyebiliriz. Gerçi hat sanatının büyük ustaları bu tarza teneszzül etmedi ve resim-yazılar daha fazla halk sanatı çerçevesi içinde kaldı. Zaten, klâsik yazının çizgi pürüzsüzlüğü, ritim ve ahenk bütünlüğü ile taklit ve tasvir kaygısı birleşmez sistemlerdi. Klâsik ustasının yapamadığını halk ustası yapmış, Arap alfabesinin harflerini, nizam ve ölçülerden kurtararak, figür kalıplarına dökebilmiştir. Bu çeşit yazıların şekil repertuarı pek geniş değildir. Aslan ve kuş resimleri, insan yüz ve vücutları, "natürmort" lar ve genel olarak, tek elemanlar. Klâsik yazıda olduğu gibi bu alanda "kompozisyon" yapmak, bir çok figür motifi veya eşyayı birleştirmek imkânsiz olmuştur.

Resim-yazılara, klâsik yazıda olduğu gibi, minyatür yolile ifade edilemiyen duygulara serbest bir açık kapı olarak bakabiliriz. Burada da dinle çizgi birleşmiş görünüyor. Genel olarak muhtevayı din duygularında aramak gerekiyor. Bu duygu, hele Bektaşilerin resim-yazılarında, en koyu mistisizmaya kadar gidiyor. En güzel örneklerin Bektaşilerin vermesi de oldukça manalıdır. Tarikat din duygusile dünya zevklerini birleştirmemişmidir? Klâsik yazının ifadelendirdiği Tanrı fikrini, Tanrı sözünü, yüksek plânından söküp atarak bir halk dili kalıbına sokmak Bektaşî felsefesine ve dünya anlayışına pek uygun. Bektaşinin geniş görüşü, tekkelerde bulunan figüratif portrelerde de beliriyor. Bunlar minyatürün süs çerçevesinden çıkmış ışıklı gölgeli, derinlikli, İtalyan primitif resminin çalışma tarzını hatırlatır eserlerdir. Yüzler canlıdır, figürlerin duruşu, hareketleri ressamın kâğıt üzerinde canı, kafası ve ruhu olan varlıklar yaratma gayretini gösterir.

İslâm yazısı hakkında beklenen büyük eser mevcut olmamakla beraber, bu sanatın, teknik ve gelenekleri bakımından sırlarını çözecek hayli sanatkâr ve bilgin bulunduğu muhakkaktır. Bizi asıl ilgilendiren nokta, yazının bu tarafı değil de, Doğu sanatındaki plâstik önemidir. Yazıyı, mimarlık, resim veya heykel sanatları gibi ele almak, estetik yönden incelemek gerektir. İslâm yazısı Batı yazısı gibi sadece yazı değildir. Resimdir, şekildir, biçimdir, fikirdir. Hattâ yukarda da işaretlediğimiz gibi müziktir. Bütün bunları bünyesinde birleştiren bir sanatın geniş estetik incelemeler, cildler dolusu etütlere meydan vermemiş olmasına şaşmamak elde değil.

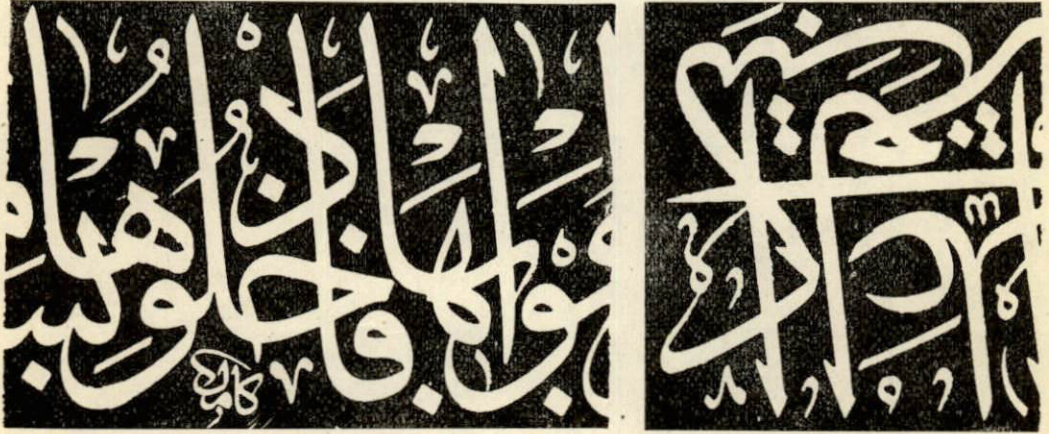


Bir klâsik yazı istifinin karşılıklı eşit ritmi.



Pigtografik-Tasviri yazıdan bir örnek:

Muhammet



Kâmil Akdik, bir yazıdan ters ve yüz parçalar.

Kâmil Akdik, Fragments droits et inversés d'une citation calligraphiée.

PLASTIQUE ET FIGURATION DANS L'ECRITURE ISLAMIQUE

Nurullah BERK

Très peu d'ouvrages-en vrai, il n'y en a peut-être pas du tout-traitent de l'écriture islamique. Cet art est généralement incorporé dans l'ensemble de l'art de l'Orient. Si ses origines sont connues, son développement, ses styles, surtout sa pensée, sa métaphysique restent obscurs au public occidental. On est tenté de considérer le thème affaire de spécialistes, tout comme les écritures hiéroglyphiques ou sumériennes.

Or, il s'agit d'un art toujours vivant, puisque cet art est essentiellement moyen de communication. Tous les pays musulmans le pratiquent encore. La Turquie, qui depuis trente ans emploie l'alphabet latin, a certes perdu le goût de la belle lettre ornée, car, pour la goûter pleinement, il faut aussi la comprendre. Ici, contenu et contenant fusionnent singulièrement. Mais il y a encore de beaux calligraphes turcs qui continuent la tradition, et bien plus de collectionneurs d'écriture ancienne que d'amateurs de peinture.

Les spécialistes déclarent que les données sur l'origine et la généralisation de l'emploi de l'écriture islamique sont contradictoires, Mais nous pouvons nous baser, je dirai plastiquement, sur l'écriture "koufique", celle des premiers manuscrits islamiques. Cette écriture rigide, anguleuse, imitant quelque peu l'écriture cunéiforme, devait, au cours des siècles, dans les pays de religion musulmane, se ramifier en plus de vingt styles, totalement différents de plastique et d'expression. Ces styles, on peut les reconnaître et les différencier comme on différencie, en occident, les écoles de peinture et de dessin.

L'écriture a occupé, dans la société musulmane, la place qu'eut, dans la civilisation occidentale, la peinture. Son rôle fut peut-être plus considérable encore. Elle a été considérée l'extériorisation première de la pensée divine. La lettre fut à l'image de Dieu. Elle propagea les pensées métaphysiques, philosophiques. Elle s'incrusta dans la pierre des monuments ou sur les revêtements céramiques des mosquées, des tombeaux, des stèles. Elle se broda sur les vêtements et sur les tissus recouvrant les cercueils. Antere, Amroul-Kays, les autres poètes l'accrochèrent sur les murs de la Kâba. Elle fut, beaucoup plus que la miniature, souvent cachée dans les manuscrits, tableau indépendant à la perfection linéaire et plastique.

Tout de suite, l'écriture a été l'instrument principal de la propagation de la foi. Une légende islamique explique ainsi la naissance de la première écriture: "Allah, quand il décida de créer l'Univers, intima à une leur céleste cet ordre: "Sois l'âme de Muhammed". Et la lueur se prosterna devant le Seigneur et dit: "Grâces soient rendues à Allah". Et Allah dit à la lueur: "Je te crée, âme, et t'intitule Muhammed et c'est par toi que je commence mon oeuvre". Et de ce halo céleste qui était l'âme de Muhammed, Allah détacha deux parties, qui furent le "Kitab" -le Livre- et le "Kalem" -la Plume-. Et Allah ordonna à la plume d'écrire cette phrase première: Il n'y a pas de Dieu hors Dieu et Muhammed est son Prophète."

La plume, dit la légende, frémit mille ans avant de tracer cette phrase sur le Livre. Or, cette plume, l'éternel "Kalem" musulman, est la même qu'aujourd'hui encore emploie le calligraphe, penché sur ses feuilles préalablement préparées au blanc d'oeuf ou à la céruse.

L'étude, même superficielle, de l'écriture islamique, la contemplation attentive de ses oeuvres permettent de saisir le caractère d'humanité de cet art, que l'on est souvent tenté de considérer comme une ornementation abstraite. L'abstrait ne doit rien signifier ou suggérer de par lui-même, et, s'il éveille des idées, des sensations, ce ne peut être que par l'imagination et les réflexes du spectateur, qui trouve, dans la contemplation des formes sans équivalents dans la nature, un champ favorable à l'envol de son imagination. Or l'écriture islamique, outre son essence divine qui l'écarte totalement de toute abstraction, signifie, commente, suggère et même figure, linéairement et plastiquement. Ses styles sont capables d'exprimer l'élan mystique, la méditation, la sérénité, l'être en action, la joie, le mouvement continu.

Pour mettre en relief le caractère d'humanité et d'expressivité de l'écriture dans le cadre de l'art musulman, on pourrait tenter une comparaison entre les lettres et la miniature orientale. Le champ est vierge, très peu l'ont traité. C'est pourtant une étude passionnante, une confrontation à l'issue de laquelle la miniature, à notre avis, revêterait un caractère purement ornemental et décoratif.

Le dessin musulman est riche de milliers de motifs. Il nous a offert une vision magnifique, paradisiaque de la nature. Ses maîtres, dans le cadre de leurs caractéristiques propres, et spécialement dans le domaine technique, peuvent, par l'acuité de leur dessin, rivaliser avec les plus grands de l'art chrétien. Pourtant, on pourrait affirmer que le dessin islamique est "inhumain", si ce terme ne paraît trop osé, appliqué à un art où tant de splendeurs éclatent.

La miniature, cet art de surface, en général strictement respectueux du format du manuscrit, ne veut pas s'inquiéter, interroger, souffrir. Il a même la souffrance en horreur. Ses lignes sont éternellement calmes, et, quel que soit le thème traité, la gesticulation abstraite de ses personnages simulent la vie, mais ne la vivent et surtout ne la communiquent.

Comment d'ailleurs la communiqueraient-ils sans enfreindre les lois de la pensée musulmane? Si le Coran est vague, incertain en ce qui concerne la figuration, les glossateurs, eux, sont catégoriques. Tout ce qui, au moyen de formes, de lignes et de couleurs tend à libérer l'image de son état de "fleur" pour le faire vibrer, souffrir, s'animer en un mot, constitue un acte sacrilège. Vingt "hadis" ou annexes coraniques sont là qui disent: "Au jour du Jugement Dernier, Allah dira aux peintres: "Ces figures, que tu as si parfaitement imitées à l'image de mes créatures, animes-les maintenant, insuffle-leur la vie, si tu ne veux brûler aux feux de l'Enfer."

M. Louis Massignon cite un vieux hadis de Ibn-Abas qui est caractéristique de l'esprit de la miniature islamique. Il disait à un peintre persan qui lui demandait: "Mais enfin, est-ce que je ne pourrai plus faire d'animaux?" "Si, mais tu peux décapiter les animaux pour qu'ils n'aient pas l'air vivants, et tacher qu'ils ressemblent à des fleurs."

Or, non seulement les animaux, mais toute l'humanité de la miniature est à l'état de fleur, et cette flore se suffit à elle-même, dans sa grâce, son éclat, son bonheur constants.

Par contre, la calligraphie musulmane épouse étroitement le dogme, elle est dogme, elle est à l'image de la divinité. Elle peut, en toute liberté, exprimer l'âme humaine, à l'aise dans ses signes qui n'imitent, mais suggèrent avec puissance. Nous savons aujourd'hui que suggérer des idées au moyen de lignes, de formes n'implique nullement la représentation réaliste. La valeur expressive de la ligne, savamment employée comme chez les calligraphes de l'Orient, permet de communiquer au spectateur les sentiments les plus divers. Des signes gratuits que constituent les lettres de l'alphabet arabe, le calligraphe a édifié un répertoire de formes d'une variété, d'une puissance d'émotion et d'expression étonnantes.

On peut donc émettre l'idée, que l'artiste oriental, comprimé, refoulé par les interprétations religieuses, par le fanatisme étroit des glossateurs se libère de toute contrainte dans la calligraphie. Il lui est défendu d'exprimer l'âme humaine par la représentation réaliste de l'Univers? Eh bien, cet Univers, il le traduira en couplant, en inversant, en composant ses lettres. Il les fera parler, il les fera vivre. Il les étirera en tous sens, les malaxera comme une argile plastique. D'un trait unique, ininterrompu, il nous fera connaître non seulement "l'état plastique" pur, mais aussi le tréfond de son âme d'artiste. Nous *lisons* la lettre comme jamais nous ne pouvons lire la miniature, dont le bonheur perpétuel peut nous lasser.

Que l'on nous permette un second parallèle entre l'écriture et la calligraphie, à l'appui de cette thèse. Nous possédons certes un très grand nombre de miniatures signées par les maîtres arabes, persans et turcs. Mais nous ne savons pas assez que la miniature a été un art d'équipe. Les personnages, les ciels, les arbres et les fleurs étaient respectivement réalisés par des spécialistes, naturellement sous la direction d'un patron. Les artistes persans employaient, pour les œuvres de petit format, des jeunes garçons doués, de douze à quinze ans, qui, mieux que le travail à la loupe, pouvaient dessiner des personnages microscopiques. Ils étaient spécialisés dans le dessin des visages. Dix artistes pouvaient se succéder ainsi sur une image qui ne dépassait pas les dimensions du manuscrit classique.

Par contre, la calligraphie, bien que respectueuse de ses mesures et de ses modules, a toujours été le résultat d'une main unique. La griffe de chaque maître est reconnaissable comme dans un dessin occidental. Des centaines de manuscrits illustrés et enluminés des bibliothèques d'Istanbul, toutes sont signés par le maître calligraphe, au bas du dernier feuillet. Mais l'enlumineur et le miniaturistes restent obscurs. Ceci explique clairement la hiérarchie établie entre les représentants des trois arts, les derniers étant considérés inférieurs.

Comme on le voit, les facteurs religieux et moraux ont contribué à faire de l'écriture, avec l'architecture, l'expression principale de la civilisation musulmane.

La plastique de l'écriture orientale demanderait, pour être expliquée, une étude approfondie des modules qui en régissent l'exercice. Cela nous mènerait bien loin, surtout que, pour bien comprendre les lois d'harmonie de la calligraphie, il faut pouvoir déchiffrer les lettres arabes et connaître le caractère phonétique des lettres de son alphabet. Qu'il nous suffise de dire que, par exemple, dans les styles classiques comme le "Ta'lik" ou le "Rik'a", la longueur et l'épaisseur des signes est très rigoureusement réglementés. Le module le plus couramment employé est le point, qui n'est pas rond mais carré, de l'épaisseur de la plume. Les libertés que l'artiste peut se permettre dans l'élaboration de ses compositions doivent également obéir aux lois de l'équilibre. Vides, pleins, droites, courbes, entrelacs, spirales, tout est rigoureusement, mathématiquement construit, comme une épure géométrique.

La plastique de l'écriture islamique est d'une plénitude, d'un rythme admirables. La dynamique et la statique y alternent savamment. La phrase écrite est vraiment la musique faite ligne, et, dans certaines calligraphies, un musicien "lirait", comme une suite de notes, le rythme mélodique du trait et arriverait facilement à en restituer l'équivalence musicale.

C'est un art d'un dépouillement extrême. Il n'a à son service que le trait. C'est à peine si, parfois, il s'enrichit de lettres ou de fonds d'or, verts, ou bleus. Il se meut et s'épanouit dans le noir et le blanc. Mais le trait offre une variété considérable, du plus mince au plus épais. Il s'étire, se ramasse, et, comme une coulée de liquide, se resserre et s'élargit selon les exigences de l'oeuvre. Ici, on le voit d'une rigidité de fer, là, il prends l'aspect serpentin de la couleuvre. Non seulement le trait orne la surface de ses volutes, mais, par les pleins et les vides qu'il provoque, parvient miraculeusement à suggérer des épaisseurs et éveiller le sentiment de la profondeur.

Quant à la figuration de l'écriture islamique, on pourrait se demander dans quel sens cet art non-imitatif, non-représentatif peut être figuratif. On spéculé beaucoup sur ces valeurs aujourd'hui, et l'on va jusqu'à affirmer que représentation et imitation sont antithèse de figuration. Ainsi, l'oeuvre ne prends un caractère figuratif qu'à mesure qu'elle s'écarte de la nature, puisque ainsi elle permet la liberté totale dans la recherche des équivalences qu'elle doit fatalement provoquer.

Dans le domaine qui nous intéresse ici, cette thèse trouve une justification pleine et entière. La contemplation des différents styles d'écriture provoquent en nous des sensations mélodiques différentes: calme et mouvement, grandeur et austérité, douceur, et même sentiments d'effroi, de menace, de colère céleste. L'étude morphologique des lignes, tentée en France par Seurat, trouverait ici son champ d'analyse le plus riche en possibilités de contrôle et d'application.

Ici, la ligne est l'équivalence graphique de la musique, avec laquelle elle a de bien curieuses affinités. "La musique orientale, disait dernièrement un compositeur de mes amis, est horizontale par excellence. Sa verticalité se manifeste par courbes insensibles. Ce qui veut dire qu'elle est dénuée de heurts. C'est ce qui fait la douceur, mais aussi la monotonie de ses mélodies. La mélodie orientale s'inscrit en longueur, avec des passages à dominantes courbes et il n'y a pas de dissonances."

Or, l'écriture orientale, malgré sa parenté graphique avec la musique s'étire et se compose en tous sens et comporte, plastiquement, des heurts et des dissonances.

Quelques mots maintenant sur l'écriture pictographique. C'est un sujet passionnant, vierge, le chercheur moderne peut y trouver les éléments d'un ouvrage qui ne manquera pas d'intéresser les critiques et les artistes d'aujourd'hui. Car les écritures figuratives répondent, et d'une surprenante façon, aux préoccupations de beaucoup d'artistes contemporains.

L'écriture figurative a été considérée par les grands maîtres de la calligraphie comme indigne de leur plume. Aucun de ces puristes, de ces géomètres n'a tenté de conférer à leurs lettres un caractère imitatif, figuratif. La faune et la flore que l'oeuvre des calligraphes de l'Orient peut évoquer ne constituent que des équivalences assez lointaines, et, si nous avons pu, à leur propos, parler de figuration, celle-ci tire le principal de sa force dans l'expressivité. C'est dire que la calligraphie classique prend une signification figurative en raison de sa puissance de communication et d'expression.

Par ailleurs la perfection linéaire de la calligraphie classique se plierait mal à toute tentative d'imitation et de figuration.

Cette fusion impossible pour les maîtres classiques, les calligraphes populaires l'ont tenté. Ils l'ont tenté, au détriment certes de la perfection de l'écriture, mais, par contre, en faveur de trouvailles étonnantes, qui procèdent quelque peu de la Cabale. Ils ont, avec des mots, des noms, des phrases entières ou des bribes de phrases, dessiné des barques, des cigones, des lions, des vases pleins de fleurs, bien d'autres motifs encore. Ils ont d'instinct découvert, ce faisant, la stylisation des formes en chémas géométriques dont l'art d'aujourd'hui se prévaut.

Pour trouver l'origine de ses mystérieux essais calligraphiques-car ils comportent une forte dose de mystère- il faut remonter aux sectes religieuses des Mevlevis, ou Derviches Tourneurs, des Bektachis, qui ont produit, au sein de la civilisation turque, tant de penseurs, de poètes, de calligraphes, de peintres et d'enlumineurs, la plupart anonymes. Les Derviches étaient loin de professer l'isolement, l'ascétisme, le jeûne. Le musulman est réaliste, sa croyance ne le prive pas des plaisirs de la terre. A cet égard, le religieux jouit des mêmes droits que le simple citoyen. Les sectes, aujourd'hui abolies en Turquie, étaient non seulement des foyers de culture, mais aussi des institutions privilégiées dont les adhérents se faisaient un culte de jouir de la vie.

L'état mystique, l'exhaltation religieuse, pouvaient aller de pair avec la jouissance corporelle, physique, des plaisirs de ce monde. Ce curieux dualisme de l'âme du Derviche se traduit dans ses oeuvres, poèmes, chants et danses, peintures et calligraphies.

A la fermeture des Tekkés, le dénombrement des objets et oeuvres d'art qu'y s'y trouvaient ont permis la découverte d'un certain nombre de tableaux, d'images peintes à la gouache ou à l'aquarelle dont la facture rapelle celle des primitifs italiens. Il y avait aussi beaucoup de calligraphies et d'écritures figuratives. Dans la main du Derviche, cet art atteint une grande subtilité de graphisme, au service d'une imagination bien curieuse, souvent morbide.

Quant à cet engouement du Derviche envers l'écriture figurative, on peut y déceler l'expression même de sa philosophie de la vie, et une tentative d'exprimer plastiquement la fusion qu'il réalise en lui-même, de deux états : l'amour du divin et l'amour du terrestre.

Nous avons vu que la lettre se revêt d'une signification divine. Son exercice constitue donc un geste de piété. Quel jeu passionnant que celui d'employer ces signes presque sacrés en vue de l'expression de la vie ! C'est-à-dire, allier le divin à l'humain, en confréant à ces signes métaphysiques que sont les lettres de l'alphabet islamique l'aspect des choses terrestres, surtout l'aspect de l'homme, créature d'Allah. Ce jeu, qui était aussi, sous doute, celui de Fra-Angelico, peut être à l'origine de l'écriture figurative.

Par la suite, cette écriture figurative devint un art populaire. On voit encore aujourd'hui, dans les rues turques modernes des artistes qui exposent, le long des trottoirs, ces visages de derviches, ces cigognes, ces épées, ces lions composés plus ou moins habilement de lettres entrelacées. C'est l'Image, dans toute sa candeur et sa pureté, l'Image que la foule aime, que les gens simples collectionnent, car elle répond à d'obscurs sentiments de tradition et de culture ancestrale.